

愛知県文化会館美術館における展示と収集

石崎 尚

はじめに

愛知県文化会館は1955年に開館した、戦後の愛知県における最初の本格的な文化施設である¹。1951年のサンフランシスコ講和条約締結を記念して計画がスタートしたもので、当時の愛知県知事、桑原幹根の肝煎りの事業であった²。この文化会館は1955年2月1日に最初に開館した美術館、次いで58年6月17日に開館した文化講堂、そして最後に59年4月1日に開館した図書館と、三つの施設が一体となった複合文化施設であった。

このうち美術館は、コレクションを見せるためのミュージアムではなく、展示室を貸し出すためのギャラリーを志向した(図1)。当時はまだ愛知県および中部・東海地方には近代的な設備を持った大規模な展示施設がなかったため、人々の創作活動の発表の場が不足しており、それを補う役割が文化会館には期待されていたからである³。開館当初から全く作品の収集を行っていない訳ではない。けれどもそれは、展示室の貸し出しによって、この地の創作、発表、鑑賞活動を活性化させることに比べれば、優先度が低かったのは事実である。このことは例えば、美術館のニュースレターに下記のような文章が掲載されていることから明らかだろう。



図1 1958年3月、愛知県文化会館美術館。錦通久屋交差点から東を向いた眺め。文化会館があった場所には、現在オアシス21が建っている。

私が愛知県知事に就任した当時は、新聞社などの企画した各種の展覧会は、名古屋を素通りして関東と関西の間を往復する実情であった。このままで推移するならば、東海地方は依然として文化不毛のそしりを免れない。それゆえに、この際は何としても、東西間の文化の往来をこの地域において足止めすることの必要を痛感した⁴。

つまり、開館時の知事であった桑原幹根も、まずは重要な展覧会が名古屋で開催されない事態、いわゆる「名古屋飛ばし」を食い止めることに重きを置いていたのである。そうした全国規模の展覧会を名古屋においても開催することは、この美術館の主たる役割であった。

時代は昭和から平成へと移り変わり、1992年10月15日にこの美術館は閉館した⁵。その間37年8か月に渡って展覧会のための会場を提供するという、当初に掲げた使命を全うし

1 2月1日の午前10時から関係者を招いた開館式が行われた。一般公開は最初の展覧会である中美展が開催された翌2月2日からである。『愛知県文化会館二十年のあゆみ』愛知県文化会館、1979年、27頁。

2 桑原幹根による文化行政については、下記を参照されたい。石崎尚「桑原幹根の文化行政」『アイチアートクロナル1919-2019』愛知県美術館、2019年、148～150頁。

3 文化会館が開館する以前に展覧会場として使用できたのは丸栄や松坂屋などの百貨店、もしくは丸善画廊、文房堂画廊など一握りの画廊だけであった。

4 桑原幹根「愛知県文化会館の由来と将来」『ニュース窓口』第200号、愛知県文化会館、1975年、1～3頁。

5 美術館での最後の展覧会は10月15日が最終日となり、文化講堂では翌10月16日に閉館記念式典が行われた。

た。それは日展や二科展(図2)など大規模な公募団体展の会場としてあり続けたことから明らかだろう。この文化会館を引き継いだ愛知芸術文化センターは2週間後の10月29日に開館記念式典を行い、現在の愛知県美術館(以後、当館とする)も翌10月30日に一般公開された。



図2 1958年9月24日、第43回二科展前夜祭。

これまで、愛知県文化会館美術館が開催した展覧会の一覧というものは、美術館が主体的に行った展覧会のリスト⁶を除けば存在しなかった。そこで、文化会館の閉館からやがて30年にもなるかという、ある意味では遅きに失したタイミングながら、参照可能な資料を元に文化会館の美術館で開催された展覧会の一覧を作成した(本紀要56~126頁)。その上で本論では、この一覧から浮かび上がってくる活動について、展示と収集という軸を中心に概観し、これまであまり語られてこなかった事柄を加えながらその性格の変化を振り返り、その歴史が持つ意義を再考してみたい。これによって、戦後の愛知における芸術文化活動の変遷の一端をも示すことが出来るだろう。なお、本論では個人名の敬称を省略し、引用の際は旧漢字を常用漢字に、歴史的仮名遣いを現代仮名遣いに改めた。また、掲載した図版は全て当館が所蔵するものである。

1. 草創期(1955~1965年)

1-1. 太田三郎による指針

以下、文化会館の37年8か月の活動を、草創期(1955~65年)、発展期(1966~78年)、移行期(1979~92年)という3つの時期に分けて、その時期ごとの重要なトピックを取り上げながら論じていく。この時期の分け方は1966年と1979年を二つの転換点として扱うものである。1966年は1階にあった物品倉庫が地下に移され、その空いたスペースに本格的な収蔵庫が設置された年である⁷。つまりミュージアムではなくギャラリーを謳ってスタートした美術館ではあったが、その後作品の収集にも力を入れ、いよいよ収蔵庫が必要になったという事態を象徴する出来事である。一方、1979年は約半年間の改修工事休館を経て再び開館した年で、1階のA室に継続的にコレクションを展示するための常設展示室が開設された年である⁸。つまり、ギャラリーとしての活動の中に徐々にミュージアム的な性格が芽生え、それが運営体制の中に占める割合が増加していく経過が、この二つの年に分かりやすく現れていることから、区切りとして扱うものである。

ちなみに文化会館の美術館については正式名称が存在しない。そもそも文化会館の条例⁹と規則¹⁰には展示室という言葉はあるが、美術館という言葉は見られない。これもギャラ

6 下記に「美術館企画展」と「美術館常設展」の一覧が掲載されている。『愛知県文化会館閉館記念誌 愛知を彩る—37年のあゆみ—』愛知県文化会館、1992年、64~67頁。

7 前掲『愛知県文化会館二十年のあゆみ』21頁。

8 『ニュース窓口』第247号、愛知県文化会館、1979年、3頁。

9 「愛知県文化会館条例」。昭和39年3月27日条例第15号。その後、複数回にわたり改正。

10 「愛知県文化会館規則」。昭和39年4月1日規則第34号。その後、複数回にわたり改正。

リーとしての性格を重視していたことに起因すると思われるのだが、名称については混乱もあったらしく下記のような文章が『ニュース窓口』に載っている。

“文化会館はどこにありますか”ときく人に“美術館をご存知ですか”というとき、ああ知っている。といわれる。またその反対のこともある。ちょっとややこしいようですが、実はこうなんです。

愛知県文化会館というのが正式の名称であって、通称の愛知県美術館、愛知県文化講堂、愛知図書館と呼んでもいっこう差し支えありませんが、この三つはともに文化会館のうちに含まれているものなのです¹¹。

というわけで、正式名称ではないが通称としては愛知県美術館として呼ばれていたようだ。これは建物につけられたプレートからも分かる(図3)。ただし、1992年に開館した現在の愛知県美術館と区別するために、1955年に開館したこの美術館を指す場合に「愛知県文化会館美術館」という呼称を用いるのが通例である。本論でもこれに従うとともに、略称として「文化会館」という名称も用いるが、この場合は文化講堂や図書館は含まずに美術館だけを指すものとする。

さて、1955年の開館直後において、この美術館の最新の設備は少なからず話題になったようだ。例えば毎日新聞の美術記者、船戸洪(洪吉)は「名古屋に美術館が出来た。然も東洋一モダンな美術館である。これは他の都市、とりわけ東京と大阪にとっては心外な事件であった」¹²と記している。少なくともハード面に関しては美術関係者の期待に応えたといえるだろうか。

ソフト面に関しては開館時に、運営の方向性を定めたのは初代の美術科長、つまり実質的な意味においては館長の役割を果たした太田三郎(図4)である¹³。太田は1884年に愛知県西春日井郡西枇杷島町(現在の清須市)に生まれ、黒田清輝に洋画を、寺崎廣業に日本画を学んだ画家である。戦前から文展で活躍し、帝展の審査員となるなど画壇において確固たる地位を築いていた。地元愛知との関わりも深く、1919年には川崎小虎、加藤静児らと共に愛知社の結成に参



図3 開館当時の美術館正面エントランス。館名のプレートが見える。



図4 1957年2月、日展会場での桑原幹根(中央)と太田三郎(桑原の右)。

11 『ニュース窓口』第118号、愛知県文化会館、1968年、8頁。

12 船戸洪「愛知県美術館」『芸術新潮』第6巻第5号、新潮社、1955年5月号、260頁。ただしコレクションを持たず、画壇の派閥抗争のタネと化しているその有様を東京都美術館に重ね合わせ、さらには経営難ゆえに画廊の一部をパチンコ屋にするような土地柄として、一貫して名古屋に対する皮肉が貫かれており、むしろ筆者の真意はこちらにあるようだ。

13 美術科長の太田とは別に文化会館全体の館長職があり、開館時には知事の桑原幹根が、1956年11月からは徳川義親がその職にあたった。ただし徳川が1960年に退任すると、桑原が一時館長になった(1963~64年)他は、行政職の人間が就くのが慣例となった。

加している。1920年から22年までフランスに留学し、戦後は中央の画壇とは距離を置き、1946年に設立した中部日本美術協会(中美)の委員長に就任した。このように簡単に略歴を紹介しただけでも、洋画と日本画を学び、欧米での滞在経験もあり、東京と愛知のどちらの画壇でも地歩を固めていたことが良く分かるだろう。加えて戦前から『新日本画の描き方』、『油絵の描き方』などの多くの著作をものにし、いわばインテリで文章を書くことにも秀でていた。個性あふれる当地の画家たちをまとめあげる手腕を要する中美の委員長という立場にあり、洋画にも日本画にも通じたバランス感覚と、第三者に分かりやすく物事を伝えうる論理的な思考を持つ人物。まさに文化会館の美術館の舵取りをするのに、太田以上に相応しい人物は存在しなかったと言っていいだろう。そもそも、太田は自身が委員長を務める中美展の第4回展に際して、下記のように記していた。

昨年来提唱し、並びに運動してきた美術館建設の議がその表れの一つであるのはいうまでもない。しかもこの提唱が、作家側の微意を表する作品提供展覧の行われたのと相まって、たちまち県市官民諸賢の深い理解を得、有力者の協力による『美術館期成同盟会』の発足を見たことは真に喜びの限りである。想うに今後ますます活発化するであろうところの該同盟会の動きによって、企画の具体化を見るのも近き将来にあらう¹⁴。

第4回展は1950年に開催されているのでこの時点での昨年来、つまり1949年には美術館の建設運動が持ち上がっていたことになる。運動が順調に推移しその中心にいた太田が美術館の役職に収まった訳であるが、中美展の重鎮たちの一部だけが美術館の協議会委員に任命されたために紛糾し、美術館の開館とともに中美展は解散する¹⁵。だが、後述するように所属団体を超えた作家たちの横断的な組織はその後も様々な形に蘇ってくるのである。

ちなみに筆者自身も当時の愛知の状況を鑑みた時に、初代の美術科長に太田が就任したことは極めて妥当な判断だったと思う。しかしこの要職に研究者ではなく実作者が就いたことは、その後も長く続いた当地における美術史家や美術評論家の不在を見事に象徴してしまっているとも考える。例えば1951年に開館した神奈川県立近代美術館の初代副館長には土方定一、翌52年に開館した国立近代美術館の初代次長には今泉篤男と、どちらも戦前から活躍する美術史家、美術評論家が着任していることと比較すれば、美術館管理職としての職制を考えた時にやや心許ないのは否めない。当時の愛知には熊沢五六という、文人画家・熊沢古籙の息子でかつ愛知県商品陳列館に勤務経験のある、東西の美術に知悉する逸材がいた。だが、既に徳川美術館の館長を務めていたので、文化会館に引き抜くことは難しかったのかもしれない。ちなみに愛知県立第五中学校での熊沢の一年先輩には、戦後の一時期に帝室博物館(のちの国立博物館)の次長を務め、愛知県文化問題懇談会¹⁶の座長も務めた谷川徹三がいた¹⁷。

この美術館の性格について太田は、記念すべき第一号の『ニュース窓口』で下記のように述べる。この文章は文化会館の美術館のミッションステートメントともいえるべき内容なの

14 三浦小春「愛知県美術館草創期」『特別展 郷土の画家たち 愛知県美術館30年のあゆみ』愛知県美術館・中日新聞社、1985年、4～5頁。

15 三頭谷鷹史「化石の美術神話18 中美協会の亀裂、解散」『朝日新聞(中部版)』1999年6月18日、18面。

16 『文化を考える—愛知県文化問題懇談会報告—』愛知県、1980年。

17 熊澤五六『美をきわめたるもの』熊澤五六先生米寿を祝う会、1984年、271頁。

で、やや長くなるがここで全文を引用しておこう。

この美術館の行き方

愛知県美術館が、採光の多様性や壁画〔引用者註：おそらく「壁面」の誤り〕の統一さや、防音防湿換気の類の科学的な最新装置などにおいて、すくなくとも現在にあっては、その比を全国に見ない施設をもっておることは、第三者の公正な眼が等しく認めるところである。桑原知事の正しく激しい熱意によって企図せられた愛知県文化会館の一部として、この地方にこうした近代的な新鮮な感覚の美術展示場が出現したことは、館当事者として、また県民の一人として、まったく限りのない喜びであらざらぬ。

ところで、そうした立派な施設のこの美術館の運営に当るとしては、私の役目はすこし荷が勝ちすぎるように思う。しかし、かねて私が提唱してきた地方文化の自主性樹立、そのために五十年の東京生活を捨ててこの地に移り住んだ私としては、日ごろの念願を行動化させるのに最もよい機縁であらねばならない。これを最後の奉公として最善をつくして当って、桑原知事がこうしたポストを私に与えられたその期待の幾分か副い得、美術館としてのレーゾン・デートルを際立たせたいと思う。

館の性格は、それ自体が蔵品をもち常時にそれを陳列展観するミュージゼの類ではなく、ギャラリーとして、次々にたえず動いてゆく展覧会場として、すべてをそれに充てるところにある。しぜん、本館の様相はヴァリエテにすこぶる富むこととなろう。郷土美術の振興に、全日本芸術の交流に、本邦古典芸術や海外新潮の紹介と消化に、最新のこの機能が利用せられる度は、日を追うて頻繁になろう。

現代日本美術の各主要団体は、ただにその本部所在地の東京のみでなく、全国の主要都市で展覧会を開くのが近時の例となっておるが、そうしたとき、本館はそれ等に向って最も好適な会場を提供することとなろうし、それと同時に、近來いちじるしくその存在を全国的に際立たせてきた郷土作家に対して、親昵と権威とを兼ね備えた作品発表の場所ともなるであろう。また、最近とみに渡来の度を増した外国作品の展観も、努めてそれを誘致する用意をもっており、さらには日本古美術の体系的もしくは個別的展示に、また特にこの地方の特殊である産業文化方面への寄与に、さらには随時に開催する講演会、映写会等による美術鑑賞の啓蒙に、この館が企図する明日の事業はすこぶる多い。どうぞ弱小なこの私を鞭って、こうした希求に向っての推進を援けて下さるよう、大方の識者に切に願います。このニュース、題して「窓口」というのも、しよせんは大方との、より親近な、より実直な接触面であらせたいとする切実な念願に外ならない¹⁸。

太田の功績は多岐にわたるがその中でも、文化会館の知名度を向上させたこと、そして愛知の地で鑑賞者を育む普及活動に力を入れたこと、という二つの点は特筆すべきだろう。前者の認知度に関してはその豊富な人脈を利用して、日展や二科展などの展示作業に訪れる中央の大物画家をつかまえては、『ニュース窓口』の記事で展示室の機能に対する称賛のコメントを引き出したり、あるいは美術の動向に関する座談会に参加させたりしている。これは文化会館に訪れた作家たちが、東京や関西に戻って文化会館のことを話題にし、結果として館の認知度が向上することを目論んでのことだろう。この時期には関西博物館連

18 太田三郎「この美術館の行き方」『ニュース窓口』第1号、愛知県文化会館、1955年、1頁。

盟例会(1955年6月27、28日)、全国美術館会議(1959年5月)、愛知地区博物館連絡協議会(のちの愛知県博物館協会)の事務局設置(1964年1月)と、業界団体への参加を積極的に行っていることから、横のつながりを強化することで、美術館・博物館の連携による発信力強化を狙っていたふしがある。

二つ目の鑑賞者の育成に向けた普及活動に関しては、『ニュース窓口』の編集・発行と、講演会や講座の開催がその大きな柱であった。まずは前者から見ていこう。開館の3か月後から発行が始まったこのニュースレターは、当初は『愛知県文化会館美術館ニュース窓口』として始まり、文化講堂および図書館の完成後の62号以降は『愛知県文化会館ニュース窓口』と名称を変え、1992年の閉館まで月刊もしくは隔月刊にて発行され続けた(最終号は381号)。先に引用した文章で「このニュース、題して『窓口』というのも、しよせんは大方との、より親近な、より率直な接触面であらせたいとする切実な念願に外ならない」と太田自身が述べたように、その名称自体にも美術の啓蒙や普及に対する意図、ひいては利用者との関わりによって文化会館の活動が広がっていくような願いが込められていた。

太田のそうした意識は誌面を彩る内容にも反映されており、その時々々の展覧会の内容紹介をはじめとして、識者による「鑑賞の手引き」という連載があり、あるいは美術に関する気軽なエッセイがあり、と“ヴァリエテ”に富んだものであった。さらにはこの新しい施設に対する率直な批判に対しても誌面を与え、それに対する館側の誠実な応答を掲載するなど、文字通り誌面が一つの交流の場となっていた¹⁹。また、同時代の美術動向に敏感に反応した特集ページも組まれており、「今日の児童画」(第8号)、「前衛・抽象画特集」(第9号)、「コレクター紹介」(第13～16号)などは、今振り返ってみても資料性が高い。とりわけ前衛的、抽象的な展覧会の紹介に力を入れているあたり、分かりにくいという声が寄せられやすい傾向の作品を、なんとか身近に感じられるように苦心している様が見て取れる。また、開館当初は文化会館の催しがまだそれほど多くなかったという事情もあろうが、文化会館以外の場所での展覧会スケジュールや美術業界のニュースなども掲載しており、広く美術に関する情報を提供しようという意思が感じられる²⁰。加えて当時として先見の明があったと思われるのは、女性の積極的な起用である。「郷土のホープ」を紹介するコーナーでは度々女性美術家を取り上げたほか(第1回の第11号は宮脇綾子)、「女性と美」(第24号)、「女性のみた文化財展」(第27・28合併号)という女性美術家ばかりを集めた座談会を行うなど、本格的な男女共同参画社会の到来に先駆けて女性にスポットライトを当てた功績は高く評価されるべきだろう。中央画壇で女流画家協会が設立されたのは1947年のことだが、戦後の愛知でも翌48年には女性画家によるグループの春会が結成されている²¹。こうした動向にも太田が関心を寄せていた可能性が高く、そうした意味でもこの媒体の開かれ方は高いレベルにあったと言えるのではないだろうか。

講座、講演会活動に関しても、開館当時から展覧会に関連する催しが定期的に行われていた。例えば『ニュース窓口』の第1号には、「法隆寺展」に関する佐伯管長と杉本健吉らに

19 例えば塩野達郎「美術館あれこれ」『ニュース窓口』第4号、愛知県文化会館、1955年、7頁。

20 ただし太田の退任後、初期の『ニュース窓口』が持っていた企画性は徐々に失われていく。

21 同会が文化会館を会場として使用するようになるのは1960年の第13回展から。下記を参照。『50周年記念／名古屋市芸術奨励賞受賞記念 中部女流美術 春会展』春会、1997年。

よる講演会（4月2日）、「光風展」の講演会とスライド映写会（4月30日）、「美術文化展」の講演会（5月7日）（図5）、野々村一男らによる「MC彫塑展」の講演会とスライド映写会（5月14日）、宮田重雄らによる「春陽会・国画会連合展²²」（図6）の講演会とスライド映写会など、多くの催しの告知が掲載されている。このように美術家本人が登壇する機会も多く、その場合は単に美術の見方を学ぶという以上に、作り手と一般の鑑賞者が触れ合う貴重な場にもなっていたと思われる。これらの講座に加えて、1962年1月に友の会が発足してからはスケッチ旅行などの実技系の企画も行われ、美術の愛好家とプロの作家とのフランクな交流が、この施設を側面から支えていたことがうかがわれる。

このように開館当初において、開かれた美術館を志向した太田三郎だったが、病気の療養のため1960年8月末日で退職し、その在任期間は4年7か月にとどまった。前述したような太田の資質を兼ね備える人材は他に見当たらなかったようで、その後、行政の役職者が美術科長になり、美術の知見を持った専門家が就くことはなかった。専門家不在の状況は、学芸担当として木本文平が採用される1974年まで続いたのである²³。

1-2. 展覧会の方向性

文化会館の草創期、つまり開館からの約10年間に、開催される展覧会の内容は多岐に渡っていた。その理由として第一に、文化会館が純粹美術だけでなく応用美術も重視していたこと、第二に美術グループの乱立時期にあたっていることが挙げられる。

まず応用美術については、「この美術館の行き方」で太田が「また特にこの地方の特殊である産業文化方面への寄与に」と述べたように、陶磁器を筆頭に織物産業や多種多様な伝統工芸品を算出する愛知県として、これらの生産にも何らかの形でプラスとなる活動を展開することが、この美術館の重要な責務であった。それは何も文化会館に始まったことではなく、1888年の愛知県博物館の開館規則に「常備品並びに各地物産を陳列」という文言が含まれ²⁴、後に愛知県商品陳列所と名称を変えたように、当地において展示施設と地場産業の結びつきは切っても切り離せないものであった。そこでは単に鑑賞に供する作品だけではなく、実作者の参考資料となるような作品も求められていた。



図5 1955年5月7日、美術文化展の講演会・スライド映写会。演目は福沢一郎「メキシコよりアマゾンへ」、浅利篤「児童画に現われた紫の心理的考察」、岡田徹「児童画に於けるオートマチックの応用」。



図6 1958年5月、春陽会・国画会連合展。中央でギャラリートークをしているのは上原欽二。

22 1955年から58年まで行われた、春陽会と国画会の合同展。下記を参照。『春陽会七〇年史』春陽会、1994年、245頁。

23 美術館の所属ではなかったものの、美術史を修めた坂下雄彦が1959年から在籍していたほか、美術に関して個人的な関心を持っていた職員はいたという。

24 平瀬礼太「博覧会・博物館—愛知洋画のはじまり 1871—」前掲『アイチアートクロニクル1919-2019』、37頁。

加えて藤井達吉とその作品の存在も、この美術館の方向性に大きな影響を与えているといえる(図7)。愛知県は文化会館の開館の3年前、1952年に所蔵品の第1号として藤井達吉の《紅白梅の図》を購入している他、翌53年には藤井達吉関連資料(現在の藤井達吉コレクション)を大量に受贈しているからだ。言うまでもなく藤井は日本近代の美術工芸に大きな足跡を残した重要な作家である。そして日本の工芸を貿易産業に育てたいという願望を抱いており、また若い頃は東洋美術の鑑識のために半年ほどボストン美術館に滞在していたこともあり²⁵、美術館のあり方にも一家言を持っていた。このような藤井の存在が、美術館の運営にも影響を与えた可能性は少なくないだろう²⁶。開館当初において、「日本宣伝美術会展」(図8)、「建築サロン展」、「新生活工夫展示会」、「染色工芸展」、「陶磁工芸展」、「愛知工芸会展」、「紳士服新作発表展」、「吉田謙吉舞台美術展」(図9)などが開催されていたことを振り返る際に、藤井にまつわるこうした経緯を思い起こすことも無駄ではないだろう。

次にグループの乱立について。日本の戦後美術の流れを概観すると、戦前から続く官展があり、それに対抗する在野の公募展団体があり、さらにそれとは別に読売アンデパンダン展などを発表の場とする前衛的な志向の一群の作家があった。こうした状況は日展の名古屋巡回展、同じく在野公募団体の名古屋巡回展(図10)、その他独立系グループを含む自主開催展と、ほぼそのまま愛知にも当てはまる。

日展は戦後も何度か改組を続けているが、1955年に文化会館が開館してからは、毎年ここを名古屋展の会場としていた²⁷。初期の文化会館は日展にかなり力を入れており、毎回座談会や特集記事を『ニュース窓口』に掲載していたが、1960年代以降になると日展の求心力低下に伴って以前ほど大々的に誌面を賑わすことはなくなっていった。一方、在野の公募団体展も基本的には日展同様に、地方巡回を行いその名古屋会



図7 1957年1～2月、藤井達吉寄贈作品展。左から藤井達吉、太田三郎、一人おいて桑原幹根。



図8 1958年10月、第8回日宣美展。



図9 1959年1～2月、吉田謙吉舞台美術展。



図10 1958年9月5日、第18回美術文化展の仮装行列。

25 松尾信資『孤高の芸術家 藤井達吉翁』愛知県総合芸術研究会、1965年、102頁。

26 当館の藤井達吉コレクションについては下記を参照。『愛知県美術館研究紀要』22号、2016年、愛知県美術館。

27 文化会館以前の日展は松坂屋で行われていた。『日展史18 日展編三』日展、1987年、737頁。

場は文化会館を使用することが多かった。加えて地方ならではの動きとして、公募団体の所属作家のなかで名古屋・愛知を中心とする中部・東海圏に住む作家同士でグループを結成し、本体の公募団体展とは別に中部グループによる展覧会を行っている例もある。さらに独立系グループを含むその他の自主開催展に関して言えば、例えば読売アンデパンダン展などは地方巡回を行っていなかったが、その他の新聞社による複数団体を集めた展覧会や、新聞社主催の公募展などの巡回展は文化会館で行われていた。またこれ以外の地元の作家の自主的なグループ展の開催は枚挙に暇がない。

ちなみに愛知県における興味深い動きとしては、他の自治体では一般的に行われてきた県主催の公募展、いわゆる県展がない、という事実が挙げられる。伝え聞くところによれば県展を立ち上げようという動きがなかった訳ではないらしいが、実現には至らなかった。この地域においては戦前は東海美術協会があり、戦後は中美展があり、どちらも愛知県だけでなく広く中部・東海圏を対象としていた展覧会が幅を利かせていた。中美展の解散以降も中日展など同様の公募展が数多く行われていたため、その上でなお愛知県内に限定した公募展を新たに付け加える必要がなかった、ということは考えられるだろう²⁸。

中美は文化会館の開館と共に解散するが、それでもその後の美術界に、とりわけ在野系の公募団体には、ある種の横断的な性格がついて回った。それは終戦直後の混乱期にあって8年間にわたり当地の美術シーンを牽引した中美の記憶が、作家たちの中に残っていたからだろう²⁹。その特徴は中部在野美術連盟や、伊勢湾台風時の災害救助中部美術家協議会などの横のつながりに見られるのである³⁰。

1-2. 美術展といけばな

この時期に多様な展覧会が開催されたことは既述の通りだが、産業関連以外で目を引くのが、いけばな(華道)や盆石といった、今日ほとんど美術館で見られることのない展覧会である。三頭谷鷹史は1950年代のいけばなについて下記のように述べている。「前衛いけばなは、高度な芸術作品を生みだすと同時に、『習い事』という特異なサブカルチャー力を発揮して大衆を取り込んでいったのである。こうしたいけばな界の活況に二科会や美術文化協会が関心を示し、出品を要請したのも50年代である」³¹。実際にこの時期の文化会館にいけばなが展示されていたことは記録写真からも確認できる(図11)。また、この地域での興味深い動向としては^{よんさいかい}四彩会の存在がある。四彩会は1960年から63年まで毎年行われた、洋画の南風会(代表:小川博史)、彫刻の創彫会(同:石田清)、書道の生々会(同:安井寿泉)、

28 田中修二は各県の県展を調査した上で、東海美術協会と中部日本美術協会を愛知県の県展として紹介しているが、田中自身が「周辺の県もふくめた美術界の形成が目指されていたとも考えられる」と指摘している通り、他県の県展と同列に論じてしまうとその意義と特殊性が等閑視されてしまうのではないかと。田中修二「戦前の県展—展覧会の中央と地方」『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』2009年、42頁。

29 中部日本美術協会と戦後の各公募団体中部支部の関係については下記に詳しい。木本文平「戦後愛知の美術—復興から現代へ」『20世紀 愛知の美術』愛知県美術館、1993年、13頁。

30 伊勢湾台風の際、すでに展示の終わっていた二科展はそのまま開催したが、その後に予定された院展(もし実施されていれば文化会館での初の開催だった)などは、中止もしくは延期されている。二科展は前夜祭の打上げが丁度、台風直撃の夜となったという。下記を参照。北川民次『驢馬のたわごと 北川民次随筆集』名古屋日動画廊、1978年、45~46頁。

31 三頭谷鷹史「前衛いけばなの時代—変貌する花」『日本の20世紀芸術』平凡社、2014年、257頁。

華道の池坊華道会(同:伊藤玉林)の4つの団体による合同展である³²。それぞれの単独の展覧会を開催するよりも、合同で行うことでジャンル間の相互の刺激、あるいは集客の相乗効果を図ったのだろう。

しかし1967年10月の名古屋華道文化連盟展を最後に、いけばなの展覧会は文化会館では開催されていない。後述するゴミ裁判の影響もあり、展示室内に生モノを持ち込んではいけないという規約が出来たのではないかと推測される³³。これは今

日の観点から見れば、美術作品の生物被害の予防にも有効なので常識的な対応と言える。しかしながら、華道展同様に恒例となっていた細川流盆石展も1967年12月を最後に開かれなくなっていることから、この時期にジャンルの淘汰が進み、良くも悪くも文化会館の特徴、あるいは魅力の一つであったジャンルの多様性・混交性は否応なく減少していくこととなる。



図11 1958年6月、第1回アンデパンゲン展(国際アートコンパニオン主催)におけるいけばなの展示。

1-3. 宇宙博をめぐる

展覧会の内容に関する、もう一つの重要な出来事が宇宙博である。これは当初、文化会館での開催が打診されたものの、芸術文化に関する内容でないため使用許可が下りず、結局、1961年1月1日から2月28日まで愛知県庁前広場で開催された博覧会である³⁴。

そもそも、文化会館では開館前から愛知県文化会館協議会(美術関係者は我妻碧宇、北川民次、鬼頭鍋三郎、坂井範一、杉本健吉、横井禮以、野々村一男、河村喜太郎の8名)が設置されていた³⁵。この協議会は、何かを決定する場ではなく館長の諮問機関であり、個々の小さな具体的問題ではなく一般的な方針について協議することを目的としていた。この協議会で、文化会館が展示室を貸し出す展覧会は、全国的なものでかつ定期的なもの(日展やほかの公募団体展を指している)、新聞社主催によるものを主体とし、具体的には実情に応じて決定していく、という基本方針が立てられた。この方針はその後も踏襲されたと考えて良いだろう。

宇宙博の件は1960年7月4日の協議会で諮られ、専門家委員の意見として、美術館においては原則として美術に関係ある催物のみを許可するよう要望が出された。この要望が採用された結果、宇宙博の開催が見送られた。文化会館では1956年1月に既に原子力平和利用博覧会が開催されていたのだが、この時はまだ展示室の利用申込みがそれほど殺到していなかったためか、協議会では問題にならなかったようだ。

宇宙博に関しては岡田徹による興味深い記述があるので引用しよう。

32 『小川博史追悼集』株式会社2029、2011年、307頁。

33 文化会館の条例および規則には明文化された記載はないので、内規として運用していたものと推測される。なお、現在の『愛知県美術館ギャラリー利用者の手引き』には(5)展示作品の制限として「ケ 動植物及び危険物等生物被害のおそれのあるものは展示できません」と明記されている。

34 『宇宙博』中部日本新聞社、1961年。

35 前掲『愛知県文化会館二十年のあゆみ』、19頁。

ひょうたんからこまという言葉がある。美術家連盟協議会の誕生がそれにあてはまる。ともあれ予想外のところから生まれ出たことには間違いない。(略)かねて、中美解散の反対者であった上原君(春陽会)と私とは、いつの日にか、美術家全体の集まりをもちたいとそのチャンスをねらっていたが、ときたま、伊勢湾台風の災禍とその救援資金のカンパといったことなど、文化の第一線に立つ美術家が、是非とも話し合わなければならない必要に迫られた。それにしても位階勲等がほしいようなほしくないような妙な絵描き根性と、このごろ、はやりの平等精神なるものを傷つけずにそれができるかどうか。その妙案はないものかと考えていた矢先、宇宙博の美術館使用といった問題がもち上ってきた。そのとき私の頭にひらめいたのは、委員長をつくらない、決議をしない、協議会といったものをつくることであった。これならゆけると、宇宙博の事件にひっかけて、この協議会を招集した。これが次々と問題が問題をよんで、とうとうかねて念願であったこの地方最大の総合展覧会、すなわち今回の中部美術作家自選展にまで発展してしまったのである³⁶。

ここから分かることがいくつかある。宇宙博の美術館使用は、文化会館および近い関係にあった美術家達にとっては事件とも言うべき大きな出来事であったこと。そして宇宙博を直接の契機として美術家連絡協議会が設立されたことだ。雨降って地固まる、ではないが宇宙博という「外敵」によって美術家たちの結束が高まったということは言えるだろう。結果として、宇宙博以後、文化会館では同様の催し物がなくなり、一方、美術家連絡協議会の主催による自選展が立ち上がった。この点において宇宙博はこの時期における一つの分岐点となった出来事であった。

1-4. 文化会館美術館の自主企画展

文化会館の最初の自主的な企画展、つまり他所からの借用作品を中心とした展覧会は、開館から2年後の1957年10月から11月にかけて行われた「愛知総合文化財展」である。最初の企画展に相応しく県内の文化財を網羅した大規模なものであった。2回目以降は「現代写真展」、「現代日本版画展」など国立近代美術館との共催展(巡回展)が続く。これは学芸員のいなかった美術館としては、額装された写真や版画の方が比較的ハンドリングしやすかったという事情もあったのではないかと推察される。この傾向はしばらく続くが、1982年の「中村正義素描展」や85年の「郷土の画家たち」展あたりから文化会館は自らの強みである郷土の美術を積極的に押し出していった。

2. 発展期(1966~1978年)

2-1. コレクションの増加

1966年10月、庶務用物品倉庫を改修し本格的な収蔵庫が設置された。これは開館以来行ってきた収集活動が順調に進んできたことの証左である。開館前から藤井達吉の大規模なコレクションを受け入れていたことは既に述べたとおりだが、その後も1959年にブルデル彫刻4体を購入し(図12)、1961年には500万円の美術品購入予算がつくなど、コレクションを持たないギャラリーとしての文化会館は、コレクションを持つミュージアムとしての

36 岡田徹「中部美術作家自選展によせて」『ニュース窓口』第60号、愛知県文化会館、1961年、4頁。

道を少しずつ歩んでいた。

作品収集に関しては国際形象展に触れておくべきだろう。同展は朝井閑右衛門、鳥海青児、海老原喜之助、林武、森芳雄、野口弥太郎、荻須高德、岡鹿之助、高島達四郎、山口薫の10人の同人からなり、事務局は為永清司が務めた³⁷。第1回展の図録には「合理と知性からはじまった近代絵画はそれ自身、熱い抽象という自壊作用をしているかに見えるのである。この時画家達は、再び至難なデッサンを取戻し、眼の芸術である絵画本来の見る事への復帰と、自我の存在の本元である大地と、そして心という不可知な世界に死命を賭して求めねばならない」という林武によるマニフェスト的な文章が掲載されている³⁸。1962年という時期を考慮すれば、これがその当時大流行を見せていた抽象絵画に対する、具象画家たちのカウンター的な展覧会だったことは明らかだ。同展は団体の壁を越えて具象作家が結集した展覧会として、1986年の第25回まで継続した³⁹。



図12 1959年5月頃、1階ロビーのブルデル作品。

この国際形象展では愛知県美術館賞という賞が設定され、受賞者の出品作は文化会館が購入していたようだ。ただし、残念ながらそれにまつわる確たる資料が見つからない。各回の図録にも同賞への言及はない。画家の経歴などから拾い上げてみると下記のようになる。

開催年／回数／受賞者／当館での所蔵作品

1965年／第4回／大沢昌助／《赤い幻想》⁴⁰ 福本章／《樹のある風景(馬事公苑A)》⁴¹

1966年／第5回／竹谷富士雄／《浜へ出る路》⁴²

1967年／第6回／織田広喜／《オペラ棧敷》⁴³

1968年／第7回／南大路一／《杉林》⁴⁴

1969年／第8回／高橋忠弥／《プロヴァンス》⁴⁵

1970年／第9回／仲田好江／《樹下静物》⁴⁶

1971年／第10回／不明

1972年／第11回／今関驚人／《海景》⁴⁷

37 『国際形象展』国際形象同人、1962年。

38 実際に起草したのは毎日新聞の美術記者として活躍した後、東邦アートを創業した上島長健であった。上島は抽象へ喧嘩を売ろうと、戦闘宣言として書いたという。上島長健「15年目を迎えた国際形象展」『月刊美術』第2巻第10号通巻12号、1976年10月号、サン・アート、107頁。

39 国際形象展とよく似たものに国際具象派美術展(朝日新聞社主催)があり、こちらは第3回(1960年)と第4回(1962年)が文化会館で行われている。二つの展覧会は日本人作家と海外作家、双方に多数の重複が見られる。

40 『一変身と変貌—大沢昌助展図録』練馬区立美術館、1991年、133頁。

41 『福本章画集1956-2005』求龍堂、2005年、135頁。

42 『竹谷富士雄画集』竹谷富士雄画集刊行会、1987年。

43 織田広喜・林忠彦『讃歌 Tableau et photo』サン・アート、1992年、184頁。

44 『南大路一画集』アートグローバル出版、1998年、103頁。

45 『詩情の楽園 高橋忠彌の世界』萬鉄五郎記念美術館、2007年、150頁

46 『仲田好江画集』美術出版社、1986年、153頁。

47 『国際形象展 最終回(第25回)』国際形象展事務局、1986年、ノンブルなし。

第1回から3回までと第10回、そして第12回以降については不明だが、当館の所蔵作品にはそれらしいものが見当たらないので、恐らくは上記の作品が全てではないかと推測される。既に述べたようにこの時期には専門家としての館長も学芸員も在籍していなかったし、何より同展は毎回日本橋三越を会場としており文化会館には巡回していないため、何故この展覧会に愛知県美術館賞が設立されて、その作家の作品を購入するようになったのかは大いに謎である⁴⁸。1972年には文化会館の購入要領が改正され、所蔵美術品選定審査会議が設置されるようになったので、同年の今関鷲人の購入を最後にこうした慣習がなくなったと考えると合点がいく。まだまだ大らかだった時代の、作品収集の一端が垣間見えるエピソードである。

また、この時期には海外作品の収集も目を引くが、リュシアン・クートー、ポール・ギラマン、ポール・アイズピリ、ジャン・フサロら国際形象展系の作家が目立つ⁴⁹。同展は日本人作家のみならず海外作家のコレクションにおいても影響を与えていたようである。それ以外ではエドワード・ジョン・ポインター、ジョルジ・パパゾフ、コンスタンチン・テレシュコーヴィチなどの作品が加わっている。これらは現在の当館のコレクション展でも時折展示されている。

2-2. 所蔵品展の開始

コレクションの数が増えてくるとそれを公開しようというのが自然の流れである。1966年の時点で文化会館は1400件以上の藤井達吉コレクションを除くと、計120点の作品を所蔵していた。文化会館が主催する展覧会の必要性は、協議会でも度々指摘されていたようだが、その主催展で所蔵品を公開すべきという意見が館の内外で高まっていたという。

最初の所蔵品展は1967年7月22日から31日まで開催された⁵⁰。中村彝、前田寛治、海老原喜之助など、この時点までに収集していた優品を含む26点を展示したが、初めての試みであり、かつ小規模なものだったためか『ニュース窓口』での告知は控えめなものにとどまっている⁵¹。翌年には藤井達吉翁作品展が開催され、69年以降は恒例となり年1回以上は所蔵品展が開催された。毎年同じ作品が展示される、という不満の声も聞かれたようだが、回を重ねるごとに評判が良くなったという。また1971年にはこの美術館としては初めての所蔵品目録(図13)が刊行されている⁵²。



図13 館蔵所蔵品目録の表紙。

48 同展と関係する展覧会に1971年の第1回から77年の第7回まで開催された中部国際形象展があるが、これも名古屋松坂屋で開催されており会場は文化会館ではない。ただし図録の題字は桑原幹根が書いている。

49 これらの海外作品の収集は全国的に見てもかなり早い例であった。下記を参照。『全国公立美術館所蔵作品目録』文部省文化局・文化庁文化部、1967年、45頁。

50 所蔵品展とは銘打っていないものの、文化会館の所蔵品を公開したものとしては1957年1月の「藤井達吉氏寄贈作品展」が最初である。

51 『ニュース窓口』第106号、愛知県文化会館、1967年、8頁。

52 『館所蔵美術品目録』愛知県文化会館、1971年。

このような所蔵品展の延長として、1975年からは所蔵品を県内の各所で公開する移動美術館が開催されるようになった。初年度は岡崎市美術館、一宮市民会館、常滑市立図書館の3会場を巡回し、翌年度以降も継続された⁵³。この事業は文化施設や展覧会の名古屋一極集中を多少なりとも解消し、名古屋以外の地域で美術作品に触れる機会を創出した。結果として文化会館およびその所蔵品がより広い地域で認知され、親しまれるようになったと言える。この移動美術館は現在の愛知県美術館でも継続されている事業である。

2-3. ロビー展示の開設

1968年7月から美術館の1階ロビーにブールデルの彫刻4点が常設展示されるようになり、来館者の人気を集めた。これに気を良くした文化会館側は、さらに陳列ケースをつかった小展示を開始した。これがロビー展示である(図14)。このロビー展示は藤井達吉コレクションの一部が展示されたこともあったようだが、基本的には県内のコレクターが所蔵する工芸品を借用して展示する機会としていたようだ。



図14 ロビー展示。

地域柄を反映してか陶磁器関連のものが多く開催されており、1973年以降は猿投古窯展や越前古窯展など、愛知県商工部工業振興課が所蔵する陶磁器の展示が度々行われている。これは1972年に県政100周年事業の一環として愛知県陶磁資料館の基本構想が立ち上がり、翌73年に「愛知県陶磁資料館基本計画」が策定されたこと符合する⁵⁴。

1975年には建設協議会メンバーの檜崎彰一が『ニュース窓口』に寄せた原稿で、この資料館の目論見について語っており、陶磁資料館の開館前から文化会館はPRの重要な拠点となっていた。開館後も、陶磁資料館の企画展に連動する形でロビー展示が行われることが恒例となる。こうしたことが継続した結果、現在の愛知芸術文化センターの地下1階展示ケースを使った陶磁資料館(2013年に愛知県陶磁美術館に改称)のサテライト展示に繋がっている。

2-4. ゴミ裁判とその余波

1966年から78年までの期間で、最も大きな事件は1970年に起きたゴミ事件だろう。この事件については既に別の場所で詳述したのでここでは繰り返さない⁵⁵。かいつまんで説明すると1970年7月27日から30日まで1階小展示B室で行われた「N・A・G展」の出品作にゴミが含まれていたため、文化会館側が作品を撤去した。これを不服とした原告側(出品作家の一部と支援者たち)が県を相手取って裁判を起こした、というものである。裁判は長引き、5年後の1975年2月24日に原告の敗訴が決定した。

当然のことながらこの裁判が与えた影響は大きかった。それまでは展示室の貸出に関し

53 前掲『愛知県文化会館二十年のあゆみ』、63～65頁。

54 下記を参照。小川裕紀「史料紹介 昭和48年『愛知県陶磁資料館(仮称)基本計画』—愛知県陶磁美術館の役割を考えるための基本文書紹介(その3)—」『愛知県陶磁美術館 研究紀要23』愛知県陶磁美術館、2018年、39頁。

55 石崎尚「美術家たちの集団行動」前掲『アイチアートクロニクル1919-2019』168～170頁。

である程度は寛大な態度を見せていた文化会館は、これ以降態度を硬直化させたのである。当時を知る作家たちによると、展示内容について事細かく指摘されることが増えたようだ。これは過激化する作品に手を焼いた東京都美術館が、1962年に「東京都美術館陳列作品規格基準要綱」を作り、望ましくない作品の例を列挙したことと似ている⁵⁶。

こうした文化会館の姿勢の変化は、この地域の美術シーンにも影響を与えた。ゴミ事件の間接的な原因ともなった「第10回日本国際美術展(人間と物質)」は、文化会館の開館後、1955年(第3回)、65年(第8回)、67年(第9回)と開催されてきたが、1970年の第10回を最後に文化会館では行われていない。のみならずオリエンタル中村など名古屋の他会場でも開かれなくなった。同じく毎日新聞社主催で同展と交互に行われた「現代日本美術展」も1966年(第7回)、68年(第8回)、69年(第9回)、71年(第10回)と開催され半ば恒例となっていたが73年(特別回)を最後に行われていない。最後の73年は回顧展的な内容で公募部門はなかったのが、実質的には71年の第10回が最後だったといえる⁵⁷。要するに「羹に懲りた」形だったことが分かる。

それ以前にはゼロ次元展など、かなり前衛的な(規則に抵触しかねない)展覧会が文化会館を使用していた。例えば1969年8月の濫々会展(阿吽展とともにぶろだくしょん我Sの前身となったグループ)では、「うなぎの寝床」と呼ばれていた2階C室(図15)に膨らませた風船を敷き詰めるというインスタレーションを行っていた。無論、全ての展示内容を精査することは不可能だが、ゴミ事件以降は一部のゲリラ的な活動を除けば、穏当な内容のものでなければ申請が通らなくなったと考えて良いだろう。



図15 1958年9月から貸し出されるようになった2階小展示室。

1960年代半ばには、読売アンデパンダン展の中止に端を発して、各地で自主的なアンデパンダン展が勃興する。こうした全国的な動向に連動して、中部地域では1960年代半ばから日本超芸術見本市展、アンデパンダン・アート・フェスティバル(長良川アンデパンダン)など、オフ・ミュージアム的な発表活動が盛んになっていったが、先鋭的な展示が文化会館から締め出されたことはこうした動きを加速させた。結果として1971年3月第2回名古屋野外彫刻展(中止)、同年7月の喜捨の会⁵⁸(南知多町)、同年8月のケオティクション(蒲郡)、1974年6月のぶろだくしょん我Sによる人形参院選、1976年6月のやろまいか'76など、野外会場あるいは美術館や画廊以外の場所で意欲的な発表活動が相次ぐこととなる。

56 下記を参照。加藤弘子「『美術館』という場所で—1926年から70年まで」『東京府美術館の時代1926-1970』東京都現代美術館、118~122頁。

57 山下晃平『日本国際美術展と戦後美術史 その変遷と「美術」制度を読み解く』創元社、2017年。

58 喜捨の会は1972年にも同じ会場で「72時間の行為」を開催している。

3. 移行期(1979～1992年)

3-1. 常設展示室の設置

文化会館美術館は1978年7月12日、開館後初めての本格的な改修工事に着手した。工事完了後の再開は翌79年1月10日で、休館した期間は約半年に渡った。リニューアル・オープンに際しては1階のA室で愛知県美術館改修記念所蔵絵画名品展が開催されている。

老朽化に起因する不具合の補修はそれ以前からも度々行っており、1966年から71年までの5年間に行った展示室壁面の塗装、照明器具の増設、屋上の防水工事などがそれに該当する。しかし抜本的な解決には至らず、展示室壁面の汚れと暗くなった照明は大きな問題となっていた。長期間の休館を伴う改修を難しくしていたのは、偏に展示室の利用申込を圧迫してしまうからである。しかしながら1977年10月1日に開館した名古屋市博物館が、同館3階のギャラリーを貸し出すようになったため、全面的な改修工事に踏み切れることになった。同時にこのことは公的な文化施設の貸会場としては唯一の選択肢であった文化会館が、相対的にその価値を低下させたことも意味している。つまりこの時点で、文化会館はこの地域における特権的な存在ではなくなったのである⁵⁹。

この改修工事によって照明設備は格段に向上した。開館当時には最新鋭の機構として吹聴されながら問題も多かった人工照明と自然光の併用をやめ⁶⁰、人工照明のみを使用することに改め、平均150ルクスしか出せなかった明るさは300ルクスから500ルクスまで出せる、調光可能なものに改善された。また展示壁面はクロスを張り替え、グレーだった色は淡いベージュ色に一新された。

しかし何とんでもこの改修工事による一番大きな変更は、常設展示室の設置である。それ以前からコレクションを常時展示しておく場所の必要性は常に指摘されていた。例えば『ニュース窓口』では早くも第1号で下飯坂菊馬の発言として「美術作品を常備する意向はないのですか」⁶¹というものがあるし、第2号にも加山四郎が「これと同時に常設の美術館といったものもほしいね」というものがある⁶²。第59号では木村太郎がより具体的に「切なる願いは、当名古屋にも常設の近代美術館のできることだ。(略)急には望めないとしたら、現在の県美術館の一部をそれにあてることだ」と提言している⁶³。1971年には中日新聞に、常設展示を行い、郷土の作家の作品を収集する、真の美術館のあり方を期待する旨の投書が寄せられた。これに対して文化会館は「もちろんこの意見には大賛成ですし、そうありたいと願っている」としながらも、予算的な難しさを挙げた上で、郷土作家の展示も年1回は行われているとして「現状に決して満足している訳ではありませんので、今後さらに研究と努力を重ねてゆきたいと思っています」と応じている⁶⁴。文化会館の学芸担当だった木本文平は「毎年所蔵品展、特別企画展などを企画して、まず感じますことは、

59 改修工事の前年1977年に、文化会館では年間196の展覧会が行われていたが、工事終了後の1979年にはその数が166まで減っている。

60 野々村一男によればトップライトの調光用ルーバーの調節がうまくいかなかったという。『愛知を彩る—37年のあゆみ—』愛知県文化会館、1992年、51頁。

61 前掲『ニュース窓口』第1号、愛知県文化会館、1955年、3頁。

62 『ニュース窓口』第2号、愛知県文化会館、1955年、3頁。

63 『ニュース窓口』第59号、愛知県文化会館、1960年、7頁。

64 『ニュース窓口』第158号、愛知県文化会館、1971年、3～4頁。

やはり常設・企画展示室の必要性ではないかと考えます。(略)ギャラリーとしての美術館の方針を変更することはなかなか困難を要することですが、名古屋市立博物館のなかにもギャラリーが設置されたことによってひとつの転換期にきていることはうかがえます⁶⁵と述べる。ギャラリーとして歩んできたこの美術館が、ミュージアムとして生まれ変わる好機として、この改修工事を捉えていたことが分かる。

そして改修工事によって1階展示室Aが常設展示室となり、美術館が主催する企画展などの場合を除けば、基本的に所蔵品を展示するための場所をして使われるようになった。また、翌1980年には第4収蔵庫の新設、81年には第2収蔵庫の改修と「ミュージアム化」に伴う整備は立て続けに行われていった。

3-2. 国立美術館の誘致

1977年8月、国立美術館誘致懇談会が発足する。時の愛知県知事、仲谷義明が招集したもので懇談会の会長は前知事、桑原幹根だった。これはその名が示す通り名城公園内に国立美術館の分館を誘致しようというもので、誘致促進協議会が愛知県の教育委員会文化財課の中に置かれ、新聞広告などのキャンペーンも打ち、中央官庁への陳情も度々行うなど、かなり本腰を入れた計画であった。副会長には県知事、名古屋市長が並び、顧問には三重県と岐阜県の知事が名を連ねるなど、愛知県のみならず中部地域が一体となっていた。あくまでも国立美術館なので、仮に計画するとしても国が主導するべきものだと思われるが、どういう訳かこの誘致計画では美術館の理念に始まり、情報資料センターやビデオテークを設ける、常設展示では近現代の国内外の作品を展示し中部地域の美術の発展経過を展示する、などかなり中身に踏み込んだ提言までも行っている。さらには愛知県立芸術大学のデザイン研究室が手がけたと思しき図面とパースまで出来ているのだから、建設の主体が地元の懇談会側にあるのかと勘違いしてしまいそうになる⁶⁶。

この誘致キャンペーンの一環として行われた、桑原会長のインタビューが残っている。その中で愛知県美術館については「その当時は、かなり思い切ってやったんですが、今から見ると、狭さだけでなく、位置的にも考えなければならぬでしょう。また、外国人がみえても県立美術館だけでは具合が悪い」と文化会館の生みの親の言葉としては手厳しいコメントを残している⁶⁷。同じインタビューのシリーズでは名古屋市長(当時)の本山政雄が計画中的名古屋市美術館について語り⁶⁸、愛知県知事の鈴木礼治(当時)が愛知県美術館の改築計画について語っている⁶⁹。ただし全体的な論調としては、中部圏は経済が活発なのに文化が疎かになっている、国立美術館が東京と京都・大阪にあるのに中部にないのは寂しい、大きな展覧会が名古屋を素通りしている、文化不毛の地というイメージを払しょくするには国立美術館を、とどうも上滑りした議論が多い。そしてこうした意見は、そもそも文化会館が必要な理由として散々飛び交っていたものであり、文化会館の開館から30

65 『ニュース窓口』第237号、愛知県文化会館、1978年、4頁。

66 『名古屋国立近代美術館(仮称)に関する基本構想』国立美術館誘致運動促進協議会、発行年不明。

67 『国立美術館を名古屋へ 誘致運動10年のあゆみ』国立美術館誘致運動促進協議会、1988年、63頁。

68 同書、65頁。

69 同書、70頁。

年近くたっても(初出の新聞連載時は1984年)、全く同じ文言が繰り返されているのは、政財界のトップたちの認識が全くアップデートされていないのか、そもそも文化会館がこうした問題の解決になんら貢献しなかったのか、いずれにしても残念な話である。先のインタビューで桑原はまた、「当時はオリンピックの問題もあり、その関連施設としても考えていた」とも言っており、国立美術館にせよオリンピックにせよ何か外からブランドのあるものを誘致しようという機運が高まっていた時期のようだ⁷⁰。これは後の万国博覧会にもつながる動機かもしれないが、地域の振興であれ文化の醸成であれ、長い時間のかかる問題に対して、外から何らかの起爆剤さえ持ってくれば解決するという思い込みには首を傾げざるを得ない。そして、国立美術館の誘致に際して、文化会館設立時と寸分違わぬ動機が恥ずかしげもなく語られることは、文化会館というプロジェクトもまた、こうした一連の起爆剤の初期のヴァージョンであったことを如実に示しているだろう。

3-3. 新文化会館の計画

先に紹介した鈴木知事のコメントにあるようにこの時期はまた、新文化会館(仮称)の計画が持ち上がった時期でもあった。現在の愛知芸術文化センターを作るこの計画は1983年7月に新文化会館(仮称)構想懇談会が設定されたことに端を発する。この前年の82年11月には岐阜県美術館、三重県立美術館という二つの美術館が相次いで誕生している。どちらも立派なコレクションを誇る、太田が言うところの「ミューゼ」としての美術館である。全国的に見ても1980年代はバブルの好景気を背景にした公立美術館建設ラッシュの時代を迎え、ハード(著名建築家による設計)とソフト(コレクション)の両面において充実した美術館が各地に開館していった。最早誰の目にも、文化会館の美術館が時代遅れなのは明らかだった。名古屋の美術状況について「これまで、現在の常識で捉えられる、本格的な公立の美術館は一つも存在しなかったのである。学芸課もなく、館全体の展示空間から見ればささやかな部分を使って収蔵品展を開くほかは、貸し会場になっている愛知県美術館があっただけなのである」⁷¹と、石井洋次は率直に述べているが、これは当時の人々に共有されたごく平均的な所感であったろう。

新文化会館の構想はかなり早い時期から温められていた。例えば文化会館の副館長を務めた村井国男は、『ニュース窓口』に載せた退任の挨拶の中で、下記のように述べる。

前期外国の美術館(引用者註：ルーヴル美術館やメトロポリタン美術館のこと)のような内容をもとうとなれば、何千億という金があっても足りっこはない。権力者が武力で集める時代でもないし、あり余る金で買い集める力もない現在では、気永にいいものを多く集める工夫をするしかない。そして大美術館の下地を造っていく必要は大いにあるしまた今そうしつつあるので、当分の間は展示場でも振興会館でもいい⁷²。

「今そうしつつある」というのは、これが書かれた1975年の時点で既に関係者の間では、コレクションを持った大美術館の構想が生まれていたということを示している。

70 こうしたものの最初の試みがいつのことかは分からないが1960年にディズニーランドを名古屋に、という動きが持ち上がっている。『中部日本新聞(名古屋版)』1960年10月2日朝刊7面。

71 石井洋次「版画展評(中部)」『版画藝術』No.61、阿部出版、1988年、136頁。

72 村井国男「初夏微風—退職御あいさつに代えて—」『ニュース窓口』201号、愛知県文化会館、1975年、1頁。

1985年には建設事務局と建設委員会が設置され、新文化会館の計画は着々と進んでいったが、1988年には名古屋市美術館が開館する。愛知県はまたしてもコレクションを持ったミュージアムのオープンで、後塵を拝するのであった。ただし、後発であることは必ずしも悪いことではない。先行する施設を踏まえた上で、より良いものを作ることが可能だからである。計画の進捗と共に文化会館でも「愛知県新文化会館(仮称)設計競技入賞作品展」(1987年7月)、「愛知県新文化会館新収蔵作品展」(1989年10月)など、新文化会館にまつわる事業が相次ぎ、機運を盛り上げている。とはいえ、この時期にも文化会館の美術館は淡々と展示室を貸し出し、例年通りの展覧会やいくつかの新しい展覧会が開催され続けていった。並行して新文化会館、つまり現在の愛知芸術文化センターのハードとソフト両面の計画は着々と進行し、1992年10月30日にオープンする。新しい美術館のコレクションは文化会館のコレクションを引継いだ上で傾向を精査し、弱点を補い長所を作る意図をもって形成された⁷³。また、複合文化施設として都市の中心部において存在感を放たんとするそのあり方は、パリのジョルジュ・ポンピドゥー国立芸術文化センターを参考にしたものだった⁷⁴。

4. 文化会館が残したもの

愛知県文化会館美術館の意義はこれまでも度々言及されてきた。例えば愛知の美術シーンに与えた影響としては下記のような指摘がある。「この館の誕生は、愛知県の美術風土的なものにひとつの変化を生じさせた。つまり、愛知県には尾張部と三河部という大きく二分された風土的な違いが目に見えない形で存在していた。(略)しかし、旧県美術館の開館により、また、中部展という公募団体の組織的な運営によって徐々にひとつの交差点とも言える場所に集合することによって、尾張と三河という意識は薄らいでいったようだ」⁷⁵。あるいは美術作品の需要する側、つまり市民にとっての意義を下記のように指摘したものもある。「全国的に見ても先駆的な公立美術館であったが、美術館の本来的な活動(美術作品の収集・保存、展示・公開、教育・普及、調査・研究)よりも美術家たちの発表の場としてのギャラリー機能を重視していた。このような美術館としての性格は、当時の名古屋の美術界の切実な要望を反映したものであり、その誕生と存在意義は極めて大きかった。(略)展覧会が次々に開催され、美術館ニュース『窓口』(第11号)は『五十万人が約一万点を鑑賞』したと伝えている。まさに名古屋の美術家だけでなく、市民にとっても待ちに待った美術館であったことがわかる」⁷⁶。これらの指摘が作る側としての美術家、あるいは作品を鑑賞する側としての市民に与えた影響だとするならば、その両者を繋ぐ側、つまり画商やデパートの催事場や画廊に与えた影響も見逃せない。文化会館での「日本洋画彫

73 浅野徹「序にかえて一愛知県美術館のコレクション」『愛知県美術館所蔵作品展』愛知県美術館、1992年、5～9頁。

74 木本文平「中部美術縁起 美術館事始め」『中日新聞』2018年7月27日夕刊9面。実際、『ニュース窓口』には第267号(1980年12月)、第297号(1984年9月)、第321号(1986年12月)など、ポンピドゥー・センターを紹介した記事が度々掲載されており、ここからも新文化会館が同施設を参考にしたことがうかがわれる。

75 木本文平「戦後愛知の美術—復興から現代へ」、前掲『20世紀 愛知の美術』、15～16頁。

76 山田諭「名古屋の美術の『これまで』—戦後60年の歩み」『「名古屋」の美術—これまでとこれから—』名古屋市美術館、2006年、8～9頁。

刻代表作家展」(図16)がきっかけとなり日動画廊の名古屋支店がオープンするなど⁷⁷、文化会館という新しい施設の存在は、名古屋市内の画廊の数が増え、栄地区のデパートでの展覧会が活発になる原因となった⁷⁸。

加えてここでは、文化会館美術館の歴史を再考する意義を指摘しておきたい。今日の視点で振り返った時に文化会館の歴史は興味深い出来事に彩られている。例えばその一つに、美術を通じた国際交流の場となっていたということが挙げられる。1958年9月の「ロスマン陶作展」(図17)は、三郷陶器でデザイナーとして勤務していた上野山エイシ(1930-)の招きによって名古屋に滞在した、ジェリー・ロスマン(1933-2014)の初個展である⁷⁹。ロスマンは三郷陶器でアメリカに輸出するための陶器のデザインを行ったほか、瀬戸の加藤唐九郎を訪ねるなど名古屋での滞を楽しんだようだ⁸⁰。1960年4月には上野山と磯野和子との3人展を行っている⁸¹。名古屋滞在中のロスマンと、磯野の夫であり同じく二紀会の小川智(図18)が親交を結んだことから、小川に絵を習っていた金子潤が、ロスマンを頼ってアメリカに渡る。これがその後の金子が、陶芸家を目指すことになるきっかけとなる⁸²。

あるいは1962年9月の「山田朝春 レ・バア・ダン 池田初子 作品展」。このレ・バア・ダンは、現在ではルバダン(1921-2015、Lebadang)として知られているヴェトナム出身のパリで活躍した画家である⁸³。この彼が1961年から陶器技術研修のため瀬戸に滞在し、その成果展のような形で上記グループ展に参加したのだった(ただし出品したのは全て油彩作品)。このように文化会館美術館の展覧会には、国家の垣根を超えた美術家同士の交流に基づいた展覧会が含まれている。そのどちらも瀬戸の陶芸と結びついており、戦後の愛知において瀬戸が一つの国際交流の結節点となっていたことを示しているのである⁸⁴。

二つ目の点として、文化会館が児童美術教育と深く関わっていたことである⁸⁵。戦後の美術界に



図16 1960年2～3月、第4回日本洋画彫刻代表作家展。



図17 1958年9～10月、ロスマン陶作展。奥の白いシャツを着た人物がロスマン本人。

77 石崎尚「資料から見た名古屋の画廊史」『REAR』no.30、リア制作室、2013年、86頁。

78 『美術館＆画廊 NAGOYA 1990』名古屋地下鉄新興株式会社、1990年、23頁。

79 三郷陶器は1961年6月以降、文化会館で展覧会を行っている。

80 Susan Peterson, *Feat of Clay Five Decades of Jerry Rothman*, Laguna Art Museum, California, 2003, p.152.

81 『中部日本新聞』1960年4月14日朝刊

82 Susan Peterson, *Jun Keneko*, Laurence King Publishing, London, 2001, pp.17-30.

83 『アールヴィジョン・ア・パリ15 ルバダン』京都書院、1993年。

84 ここにイサムノグチの瀬戸滞在を加えると、作陶地の瀬戸というローカルな場が、世界的な美術の現場と直接結びついていたことが理解できるだろう。下記を参照。大長智広「戦後の瀬戸・常滑一窯業地における美術展開の一断面」前掲『アイチアートクロニクル1919-2019』107～109頁。

85 このことは戦後の民間美術教育運動の中で大きな存在感を放っていた創造美育協会の運動に、北川民次が深く関与していたことを考えれば、この地域における児童美術教育の持つ意味が決して小さくないことが理解されるだろう。下記を参照。金子一夫『美術科教育の方法論と歴史』中央公論美術出版、1998年、212～214頁。

おける一大トピックであった児童美術教育については、『ニュース窓口』でも第8号、第32号、第42号、第49号で特集されており、実際に絵画教室などで指導に当たっている画家が登場して持論を展開している。愛知の戦後美術を振り返る際には、愛知学芸大学を嚆矢とする大学での美術教育、あるいは旭丘高校美術科や名古屋市立工芸高校の存在が話題にのぼることが多い。確かに後に美術作家になった者たちの自我形成期として、高校や大学時代に学んだことは重要だろう。しかし、より低年齢向けの、つまり初学者が最初に美術に触れた場所というのも別の意味で見落としてはならない意義を持っているのではないだろうか。例えば岸本清子は幼少時に日本画家の千原謙吉や藪野正雄の絵画教室に通っていたが⁸⁶、こうした幼少時の師弟関係がプロフィールに記載されるのは極めて稀だ。また愛知の戦後美術を代表する作家たちが、大学卒業後に小学校や中学校で図画工作や美術の教師として勤務した例は数え切れない。加えて多くの美術家が絵画教室の収入で生計を立てていたり、また戦後の早い時期から画廊が、美術教室や美術予備校の側面を持っていたりすることを考慮するならば、大学や高校以外の美術教育の現場もまた、この時代を再考する際に欠かすことの出来ない多くの論点を含んでいるのである。文化会館で行われた数多くの児童美術関連の展覧会(図19)は、こうした示唆を与えてくれる。

三つ目の点として、文化会館がアマチュア美術愛好家の発表の場となっていたということが挙げられる⁸⁷。具体的には「働く人の美術展」や「チャーチル会」などがその代表的なものである。1950年代にはサークル運動と呼ばれる文化運動が盛んになったが、これらの展覧会も美術の分野におけるそうした動きに呼応するものといえるだろう。桑原幹根の前任者、つまり愛知県の公選初代知事だった青柳秀夫はチャーチル会会員のアマチュア画家であったし⁸⁸、宮田重雄はチャーチル会の顧問として指導に当たっていた⁸⁹。職場美術展には桜井陽司が第1回から出品しているなど、どちらの動きも愛知の美術や当館のコレクションと深い関わりを持っていて、それゆえに、文化会館とアマチュア画家の



図18 1960年12月、1階B室での小川智個人展。



図19 1958年2月、名古屋児童画展並びに教員展。

86 『画家岸本清子について』飯田慈子、2019年、ノンブルなし。

87 そもそも、地域住民に対して発表の場を提供することは、公会堂から発展した日本の文化会館が共通して抱いていた使命の一つであった。下記を参照。根本昭・枝川明敬・垣内恵美子・笹井宏益『文化会館通論』晃洋書房、1997年、1～5頁。

88 前掲『美術館&画廊 NAGOYA 1990』23頁。

89 チャーチル会については下記の特集が詳しい。「特集 絵画同好会」『藝術新潮』第30巻第8号 1979年8月号、新潮社、5～36頁。職場美術展については下記を参照。高田修『勤労者の美術活動ノート』みずち書房、1983年。ただし、労働組合との関わりが深かった職場美術展に比べて、チャーチル会にはそういう性格はなく、むしろ有閑階級の趣味的な側面が強い。こうした違いは、ある程度彼らの描く作品にも反映されていた。

動向もまた、我々に興味深い視点を与えてくれるのである⁹⁰。

四つ目の点として、展覧会史における意義が考えられるだろう。文化会館でかつて開催された展覧会には「アルファ中部連合展」、「MC彫塑展」、「在野美術集団個展」（図20）、「全中部アンデパンダン展」、「ゼロ次元展」、「朱泉会展」など戦後愛知の現代美術の流れを考える上で、欠かすことの出来ない重要な展覧会が多数開催されている。それにも



図20 1958年3月、在野美術集団個展。左から3枚目は安藤幹衛の《逃走》（当館蔵）。

増して重要なのは、こうした展覧会が日展や在野の公募団体展との緊張感の中で、同じ文化会館という会場を使いながら行われていたことだ。例えば1970年安保闘争が盛んだった頃には、名古屋でも「日展」粉砕や「日宣美展」粉砕を掲げた動きがあり、当然のことながら会場である文化会館がその現場となった⁹¹。つまり愛知の戦後美術の流れをつかむためには、ただ単に前衛の流れだけを追っても意味がない。保守的かつアカデミックな美術の世界が確固としてあり、それに反発する形で各種の前衛的な作家やグループが生まれている。久野真や水谷勇夫など、今日では前衛の代表的存在として知られる作家たちも、その出発点は公募団体の展覧会にあることを考えれば、保守と前衛は明確に切り分けられるものではない。むしろ同じ愛知という場を共有しながらも、様々な傾向を持つ作家たちがいて、主義主張をめぐるせめぎ合いや人間関係のもつれが、大小のうねりとなって美術の現場を推し進めてきたことに思いを致すべきだろう。そういう視点に立った時に文化会館の歴史は、膨大な数の展覧会が開催されたある種のハブ的な場として、この時代の流れを定点観測することを可能にする。それは数えきれないほどの展覧会が折り重なった地層として、我々がこの時代の事柄にアクセスする際の出発点として機能するほどの情報量をもっているのである。そしてそれは何も愛知の美術動向に限ったことではない。文化会館では前述した「日本国際美術展」の他にも「現代国際陶芸展」、「日本超芸術見本市」、「シェル美術賞」など日本の戦後美術史において欠かすことの出来ない展覧会が開催されている。その会場となった文化会館の正確なデータの整備は、そうした展覧会を研究する際にも不可欠なことであるし、もし仮にそれらの会場写真が残っていればさらに研究に寄与する所は大きかったはずだ⁹²。

このことは、文化会館の記録にはローカルな美術史を記述するための、基礎資料としての意義があることも示している。文化会館は栄という名古屋の中心地に、昭和から平成にかけて37年間あり続けた唯一無二の存在である。ここで行われた展覧会の記録は、愛知

90 天野正子はサークル運動を研究する意義として、もう一つの思想史を跡付ける可能性を挙げているが、これに倣うならばアマチュアの美術の動向はもう一つの美術史を掘り起こすきっかけになるかもしれない。天野正子「[つきあい]の戦後史 サークル・ネットワークの拓く地平」吉川弘文館、2005年、3頁。

91 美術批評家の鈴木敏春は1969年頃に日展粉砕を運動化したが、文化会館の建物内に多数の機動隊や公安がいて実現できなかったと述べている。筆者によるインタビュー、2018年5月22日。

92 「1964 証言—現代国際陶芸展の衝撃」（岐阜県現代陶芸美術館、2017年）には、他会場の記録写真は掲載されているが、文化会館の写真は新聞紙面に掲載されたものしかない。同様に前掲『日本国際美術展と戦後美術史 その変遷と「美術」制度を読み解く』にも、文化会館で行われた会場写真は載っていない。

県における美術活動を振り返る際に欠かすことの出来ない第一級のドキュメントである。ピカソ・ゲルニカ展(1963年)やメソポタミア展(1967年)が初めて美術館というものに足を運ぶ機会になったという人も、そしてその邂逅が人生の転機となったという人も、この地方では少なくないかもしれない。あるいは、開館当初は美術館の1階にあった食堂みかど(図21)で食事をした、という思い出も広く共有されていることだろう。こうした歴史は、確かに愛知県というローカルな場における歴史でしかないかもしれない。しかし、このローカルな美術の歴史は特殊性を持っているがゆえに、一般的に認知されている日本の戦後美術史に修正をもたらしうるものでもあるだろう⁹³。



図21 美術館1階にあった頃の食堂みかど。

以上、簡単ではあるが現在の視点から文化会館の歴史を再考する意義を述べてみた。無論、これ以外にも数多くの論点が浮かび上がってくることだろう。確かに文化会館美術館の主体的な活動は、常設展示室が開設されて以降も小規模なものにとどまり、その内容も日本の近代洋画に偏っていた。しかしながら、貸会場としての美術館の側面は受動的な、いわば非主体的な活動でありながら、それゆえにこそ上述したような様々な点において愛知の美術界における「戦後史」的なドキュメントになっているのもまた事実である。ミュージアムとしての活動は月並みなものに終始したが、逆説的に非主体的なギャラリーの活動の方は、愛知の戦後美術シーンを比較的長期にわたって、しかもあまり取捨選択をしなかったという点において相対的に偏りの少ない形で記録しており、仮に膨大な資料が残されていたならば文化会館の記録は極めて重要なアーカイヴとなっていたはずだ。

だが冒頭でも述べたように、愛知県文化会館美術館に関する記録は限定的なものにとどまり、その活動の全貌が検証されてきたことはなかった。ここには主に二つの理由が考えられる。一つ目は文化会館自体が積極的に記録を残してこなかった、ということだ。例えば文化会館よりも先に開館した東京国立近代美術館は、開館時から年報を発行しており、活動の記録を参照することが出来る。一方、文化会館は37年間の活動中一度も年報を発行していない。実は開館当初の文化会館規則には「文化会館年報の企画編集に関すること」という文言があり、年報の発行が定められていた⁹⁴。幾度かの改正を経て、担当課の変更がありつつも、この項目がなくなることはなかった。その後、1963年度に地方自治法が改正され、公の施設の設置および管理規定が条例事項となったことを受け、翌年度に文化会館条例が公布され、同時に文化会館規則(旧規則)は廃止され新しい規則が制定された。年報

だが冒頭でも述べたように、愛知県文化会館美術館に関する記録は限定的なものにとどまり、その活動の全貌が検証されてきたことはなかった。ここには主に二つの理由が考えられる。一つ目は文化会館自体が積極的に記録を残してこなかった、ということだ。例えば文化会館よりも先に開館した東京国立近代美術館は、開館時から年報を発行しており、活動の記録を参照することが出来る。一方、文化会館は37年間の活動中一度も年報を発行していない。実は開館当初の文化会館規則には「文化会館年報の企画編集に関すること」という文言があり、年報の発行が定められていた⁹⁴。幾度かの改正を経て、担当課の変更がありつつも、この項目がなくなることはなかった。その後、1963年度に地方自治法が改正され、公の施設の設置および管理規定が条例事項となったことを受け、翌年度に文化会館条例が公布され、同時に文化会館規則(旧規則)は廃止され新しい規則が制定された。年報

93 美術批評家の福住廉は、「アイチアートクロニクル1919-2019」展の所感として、愛知の美術シーンがアンフォルメルやもの派の影響をあまり受けていない旨の発言をしている。「アイチのチカラ、再び—公立美術館と地域美術史」『REAR』no.43、リア制作室、2019年、42頁。なお、展覧会というものの性格上、同展の内容と愛知の美術シーンはそもそもイコールではないことは留意しておくべきだろう。

94 「愛知県文化会館規則」昭和29年12月28日規則第76号、「第2章 組織」の中の「(美術科)第4条4項」。

に関する記述がなくなったのはこの時である。同時期に定められた職務分掌にも年報についての記載はない⁹⁵。規則があったそれ以前の10年間分の年報はあっても良さそうなものだが、それすらもない。これでは開館当初から年報の作成実績がなかったので、規則の改正に乗じて年報に関する規定を削除したと思われても仕方ないのではないだろうか。

二つ目の理由として新しい芸術文化センターに移行する過程で、そちらの立ち上げ作業に労力を割かれたためか、閉館という記録を残す格好のタイミングに際しても、十分な記録集が作られなかったことが挙げられる。この時に作成された『愛知県文化会館閉館記念誌 愛知を彩る—37年のあゆみ』は80頁にも満たない薄い内容でとても37年間の歴史の全貌を残しているとは言えない代物である。

こうして文化会館の活動の詳細な記録が残されなかった結果、新しい美術館への移行に伴い、文化会館の忘却が進んでいく。やがて愛知県文化会館美術館という存在は、学芸員の数も少なく、コレクションも国際的な視野にかける、反面教師的な存在と捉えられてしまったことは否めない。とはいえ、その活動を肯定的に評価するにしても、あるいは否定的に評価するにしても、まずはその活動の全貌を伝える資料がなくては空疎な議論に陥ってしまうのではないだろうか。

美術館のあり方というのは、常に蓄積があって初めてその上に刷新がある。愛知県文化会館美術館のあり方に対する反省と批判の上に、明確なコレクションの指針と学芸員の数をそろえた岐阜県美術館と三重県立美術館があり、そしてさらにそれを踏まえて貸しギャラリーを持たない名古屋市美術館があり、そして同様に現在の愛知県美術館がある⁹⁶。かようにこの地域における美術館を、それ単体としてではなく、先行する館に対するある種の応答として発展させてきたものとして、動的な文脈の中に布置して眺めることが、当地における美術および芸術文化の状況を鑑みる時に重要なのではないだろうか。

その際に、文化会館の美術館についてはまとまった記録がないというのは、ひいてはこの地域の美術シーンがどのような歩みを見せてきたのかを、正確に回顧することを困難にしてきた。地方の美術史が改めて注目されつつある現在、このことは現在の愛知県美術館にとってだけでなく、広く中部・東海地域の戦後美術の流れに関心を持つ向きにとっては大きな障害になっていると言わざるを得ない。今回まとめた文化会館の記録が、何らかの形で愛知県を含むこの地域の戦後美術史を振り返る際に役立てられることを願ってやまない。

付記

本稿の執筆にあたっては多くの方々のご協力を賜りました。内田浩子、内山千寿子、加藤大博、木本文平、近藤頼有子、坂下雄彦、塩澤珠江、鈴木敏春、武部志摩子、松谷恭輔、各氏のお名前を記して、心からの感謝の意を表します。

95 「愛知県行政組織抜すい」昭和39年4月1日規則第21号。

96 愛知県美術館の初代館長を務めた浅野徹は、館長退任後に参加した座談会の中で、名古屋市美術館と愛知県美術館の違いとして、前者の収集方針は限定的かつ明確、後者のそれは概括的かつ多義的であると、さらに後者では意識的に保存担当の学芸員を置いたと述べている。『名古屋市美術館 20年のあゆみ展 記録集』名古屋市美術館20年のあゆみ展実行委員会、2009年、45頁。